

0 - 772735

На правах рукописи

Пикулева Ирина Александровна



**ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА
В ЛИТЕРАТУРНОМ НАСЛЕДИИ
ОБРИ БЕРДСЛИ**

Специальность 10.01.03. – литература народов стран зарубежья
(английская литература)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Пермь – 2008

Работа выполнена в Пермском государственном университете

Научный руководитель – доктор филологических наук, доцент
Бочкарёва Нина Станиславна

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, доцент
Половинкина Ольга Ивановна
Владимирский государственный
гуманитарный университет

кандидат филологических наук, доцент
Редина Ольга Николаевна
Московский государственный
областной университет

Ведущая организация: Тюменский государственный университет

Защита диссертации состоится «24» октября 2008 года в 10.00 часов
на заседании диссертационного совета Д 212.062.04 при Ивановском
государственном университете по адресу: 153025, г. Иваново,
ул. Ермака, д.39, ауд.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке
Ивановского государственного университета

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000510570

Автореферат разослан «19» сентября 2008 года

Ученый секретарь
диссертационного совета

Е.М.Тюленева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Рубеж XIX–XX вв. определяют как время, когда процессы поиска, осмысления и накопления новых художественных идей и форм, попытки синтеза разных жанров и видов искусства, традиций разных культур, эпох и стилей сопровождался кризисом сформировавшейся к тому времени системы научных, этических и эстетических ценностей. Многообразие литературных направлений критического реализма, натурализма, неоромантизма, эстетизма определяло литературно-художественный процесс 1880–1910-х гг. в Англии и переход от традиционного, реалистического изображения действительности к экспериментальному, модернистскому. «Стиль модерн» (от лат. *modernus* – новый, современный) возник как стиль архитектуры в начале 1890-х гг. В работах последних десятилетий категория «стиль модерн» все чаще переносится на разные виды искусства: театр, музыку и литературу (Ю.В.Ратникова, С.Д.Титаренко, Т.Кузовлева, В.Максимов, О.В.Ковалева, Ю.Л.Цветков, А.И.Жеребин и др.). Стиль понимается в широком смысле как «стиль эпохи» (Д.С.Лихачев). Синтетичность становится одной из характерных черт этого «исторического стиля» (Д.В.Сарабьянов).

Понятие «синтез», выступающее в паре с анализом, заимствовано словесностью из философии, где оно было в теории Гегеля одной из ступеней развития наряду с тезисом и антитезисом. В словаре эстетических терминов «синтез искусств» трактуется как «органическое единство художественных средств и образных элементов различных искусств», которое «реализуется в едином художественном образе или системе образов, объединенных единством замысла». Беря за основу это определение, мы распространяем его на синтез жанров, художественных стилей, культурных эпох и т.д. В словарях и учебниках по теории литературы отсутствует понятие «синтез», тогда как в 1990–2000-х гг. художественный синтез все чаще становится предметом научного исследования (И.Г.Минералова, Г.Н.Боева, А.Е.Секриеру, М.А.Чернищев, И.В.Фролова, И.И.Кондрашова). На материале русской и европейской литературы XIX–XX вв. исследуется *синтез искусств* (В.Г.Поттосина, С.Г.Горбовская, М.Б.Горбатенко), *синтез жанров* (А.А.Гапоненков, В.Г.Власов), *синтез условности и жизнеподобия* (Е.Х.Квон, Н.А.Глинкина) и др. *Актуальность* предлагаемой работы связана с *проблемой синтеза*, привлекающей сегодня внимание ученых и художников, и со всплеском *интереса к модерну* на рубеже XX–XXI вв.

Одной из заметных фигур рубежа XIX–XX вв. по праву называют Обри Бердсли (*Aubrey Beardsley* 1872–1898). В его творчестве, которое С.Маковский определил как *небывалый синтез*, не только соединились графический и поэтический таланты автора, но и отразилась его глубочайшая художественная эрудиция, восприимчивость к разным культурным эпохам и национальным культурам. Литературное наследие Бердсли, создателя стиля модерн в графике, «денди в жизни» и «дилетанта» в искусстве, признано сегодня очевидным фактом (Weintraub 1967; Fletcher 1987; Хорольский 1995; Савельев 2005). Сам художник в начале 1890-х гг. был еще не вполне уверен, в какой области искусства он более талантлив: в музыке, изобразительном искусстве или литературе. Его современник А.Симонс вспоминал, что Бердсли очень хотел быть писателем. Критик Р.Росс, друг Бердсли, утверждал, что искусство графика было глубоко литературным, хотя его словесные эксперименты называл «литературой художника». К столетию смерти художника в 1998 г. вышло самое полное собрание *литературных произведений* Бердсли с иллюстрациями.

Объектом нашего исследования является *литературное наследие Бердсли*, а *предметом* – попытка художника реализовать в нем *идею художественного синтеза*. Литературное творчество Бердсли составляют поэтические и прозаические произве-

дения: с одной стороны, стихотворения с иллюстрациями к ним и стихотворные комментарии к рисункам, с другой – афоризмы, эссе, прозаические фрагменты, рассказ и незаконченный роман, к которому он тоже создал серию иллюстраций. Однако взаимодействием литературного текста и иллюстраций проблема синтеза в литературном наследии Бердсли не исчерпывается.

Целью нашей работы является целостное исследование литературного наследия Бердсли и выражения в нем идеи художественного синтеза, выдвинутой романтиками и символистами. Исходя из поставленной цели, мы решаем следующие **задачи**:

- последовательно проанализировать все стихотворные и прозаические творения Бердсли, выявляя их синтетическую жанровую природу;

- доказать, что попытка реализовать идею универсального синтеза становится основным принципом целостности литературного наследия художника;

- проследить эволюцию творческих поисков Бердсли-писателя и его опыта по созданию «синтетического» романа;

- рассмотреть интерпретацию сюжета «туалет Венеры» в аспекте живописной традиции, синтеза литературы и изобразительных искусств, а также через влияние поэмы А.Пуупа «Исхищение локона»;

- проанализировать садово-парковый хронотоп в романе и связанный с ним диалог Востока и Запада;

- исследовать культурно-эстетическое содержание трансформации балета в вакханалию в книге Бердсли через взаимодействие музыки, танца и костюма в театральном представлении.

Используемый нами *историко-поэтологический* и *культурно-типологический* подход предполагает анализ художественного образа, жанра и хронотопа, мотивов и сюжетов, стиля и культурологических реминисценций. При анализе и интерпретации иллюстраций мы опираемся на работы искусствоведов. **Методологическая база** нашей работы представлена общетеоретическими исследованиями по синтезу, в частности синтезу искусств и жанровому синтезу в литературном произведении, а также историко-литературными исследованиями творчества Обри Бердсли.

Степень изученности вопроса. Почти сразу после смерти художника были опубликованы монографии, в которых Бердсли раскрывается как разносторонний человек и талантливый график (Ross 1898; Symons 1899, 1905). Вышли в свет письма к другу А.Раффаловичу и издателю Л.Смитерсу (1904, 1908). Критика литературных произведений художника содержится в книге Х.Макфолла (1928). Во второй половине века с периодичностью в два-три года появлялись научные труды о графическом наследии Бердсли и его жизни (Walker 1948; Foss 1955, Read 1966; 1967; Clark 1979; Benkovitz 1981; Slessor 1989; Raby 1998, Bell 2000, Bady 2001; Nelson 2000; Sutton 2002 etc). Литературное творчество художника по сравнению с графическим исследуется очень мало. В трудах С.Уэйнтрауба, М.Истона, К.Бексона, Я.Флетчера, Л.Г.Затлин, М.Хейда, Э.Саттон о прозаических и поэтических произведениях Бердсли только упоминается, нет развернутого анализа. В основном рассматривается связь текста и иллюстраций на биографическом и психологическом уровнях.

В России открытие Бердсли-художника произошло в начале XX в. в журнале «Весты» (1904, 1905), отдельных изданиях графики (1906, 1918), а также в публикациях С.Маковского и Н.Евсина. Исследованием графики английского художника занимался приват-доцент Московского университета А.А.Сидоров (1917, 1926). Уникальной стала изданная в 1912 г. издательством «Скорпион» книга, в которую были включены отрывки из монографии Е.Росса и А.Симонса, некоторые литературные произведе-

ния Бердсли и избранные письма в переводе на русский язык. После достаточно ярко появившаяся в России фигура Бердсли в силу идеологических причин исчезает с исследовательского горизонта на семьдесят лет. Его имя только упоминается в ряду художников (А.Симонс, Э.Дюсон, М.Бирбом и др.), объединившихся вокруг «Желтой книги» по причине «враждебного отношения к принципам реалистического искусства», а живописная манера графика называется «условной» («История английской литературы», 1958). С 1990-х гг. в России отмечается возрождение интереса к творчеству Бердсли. Переиздаются альбомы его графики, переводы писем и литературных произведений, опубликованные в начале века. Современные ученые Т.Ф.Верижникова, С.Борковский анализируют его рисунки, О.В.Ковалева – графические иллюстрации к «Саломее» О.Уайльда, К.Н.Савельев – мифологические составляющие «Истории Венеры и Тангейзера» в контексте английского декаданса.

Изученная литература по вопросу позволяет сделать вывод, что все серьезные труды посвящены графике Бердсли, а его литературному творчеству уделяется мало внимания. Этим определяется *новизна* нашей работы, в которой предпринимается попытка анализа жанровой системы и эстетико-поэтологических принципов художника, чьи литературные опыты остались на стадии эксперимента. Литературное наследие Бердсли впервые исследуется как художественная целостность и ценность. Многие литературные произведения известного английского графика, которые частично были переведены в начале XX в. или вообще никогда не переводились на русский язык, получают новую интерпретацию. Характерная для стиля модерн идея синтеза не просто переносится на литературное творчество Бердсли, но исследуется в контексте литературных традиций романтизма и символизма.

Основные положения, выдвигаемые на защиту.

1. Обри Бердсли занимает особое место в литературно-художественном процессе Англии на рубеже XIX–XX вв. рядом с О.Уайльдом, У.Пейтером, А.Симонсом. В литературном творчестве, как и в графике, он пытался осуществить *идею универсального синтеза*, разработанную в начале XIX в. немецкими романтиками и Р.Вагнером.

2. Литературное наследие художника включает баллады и сонет, сатирическую зарисовку и идиллическую песню, философскую лирику, лимерики и прозаические фрагменты, афоризмы и эссе, рассказ и незаконченный роман. Экспериментируя с разными жанрами, соединяя поэзию и прозу, субъективное и объективное, изображение и выражение, Бердсли создает *неклассическую жанровую систему*, которая не укладывается в традиционную триаду литературных родов.

3. Стремясь реализовать замысел французских символистов по созданию *мировой Книги* (С.Малларме), которая бы вместила в себя все, Бердсли обращается к жанру *синтетического романа*, предвосхищая эксперименты писателей XX столетия.

4. *Многоуровневый синтез* незаконченного романа «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» и других произведений Бердсли предполагает *диалог* античности и средневековья, Востока и Запада, рококо и декаданса, а также французской, немецкой и английской национальных культур.

5. Центральная для стиля модерн *идея синтеза искусств* выражается в романе Бердсли в стремлении объединить повествовательность литературы, изобразительность живописи и выразительность музыки в театрализованном действии. Каждое из этих свойств, в свою очередь, проявилось на разных уровнях художественного целого.

6. Во многом связанное с влиянием Востока эротическое содержание творчества художника выражает не только внешний протест против викторианского ханжества,

но и внутренний конфликт смертельно больного художника, будучи одновременно формой его *самоопроизведения* и *жизнелюбимости*.

Научная ценность работы обусловлена задачами исследования. Анализ и интерпретация поэтических и прозаических жанров в художественном наследии Бердсли углубляет и расширяет представление о литературном творчестве известного графика и вводит его в европейский историко-культурный контекст. **Теоретическая значимость** работы заключается в возможности применения ее результатов в дальнейших исследованиях по взаимодействию искусств, художественной культуры и литературы рубежа XIX–XX вв. **Практическое значение** диссертации состоит в использовании ее материалов при чтении курсов по истории зарубежной литературы конца XIX – начала XX в. и истории английской литературы.

Положения и разделы исследования **апробированы** на научных конференциях: Пуришевские чтения (Москва, 2002–2007); III научно-практическая конференция «Синтез в русской и мировой художественной культуре» (Москва, 2003); V и VI Всероссийские (с международным участием) конференции «Лингвистические и эстетические аспекты анализа текста и речи» (Соликамск, 2004, 2006); Международная научная конференция «Проблемы функционирования языка в разных сферах речевой коммуникации» (Пермь, 2005); Первый Российский культурологический конгресс (Санкт-Петербург, 2006); XVII Международная научная конференция литературоведов-англистов (Орел, 2007); международный симпозиум VII Дягилевские чтения (Пермь, 2007); Международная научная конференция «Иностранные языки и литературы: актуальные проблемы образования и науки» и Всероссийская научно-практическая конференция «Проблемы формирования информационно-коммуникативной компетентности выпускника университета начала XXI века» (Пермь, 2008); XVII Международная научная конференция «Язык и культура» (Киев, 2008). Работа в целом и отдельные ее фрагменты обсуждались на кафедре мировой литературы и культуры ПГУ.

Структура работы обусловлена характером материала: от стихотворных произведений к малой прозе и роману. Диссертация **состоит** из введения, трех глав, заключения (262 страницы) списка литературы (405 наименований) и приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, комментируется объект и предмет исследования, формулируются его цель и задачи, освещается методологическая база и проблема синтеза в литературоведении и эстетике, определяется степень изученности вопроса и научная новизна, излагаются основные положения, выносимые на защиту, теоретическая и практическая значимость работы.

Первая глава «Трансформация стихотворных жанров в творчестве Обри Бердсли» состоит из четырех параграфов и посвящена рассмотрению жанрового своеобразия стихотворных произведений Обри Бердсли.

В § 1.1. «Баллада» исследуются три образца этого жанра – «The Valiant» (1884, опубл. в 1885), «The Ballad of a Barber» (1896) и «The Three Musicians» / (1896).

В стихотворении «Храбрец» с подзаголовком «баллада» (*a ballad*) сюжетные мотивы и образы, характерные для английской баллады XVI в. о морях и солдатах, свидетельствуют о поэтике неоромантизма. Баллада написана в традиционной строфической форме (четверостишие с перекрестной рифмой) и отличается от литературных романтических баллад акцентом на внешнем действии. Основное повествование фрагментарно, события разворачиваются стремительно. Динамика происходящего подчеркнута временными наречиями, ночным пейзажем, контрастным противопоставлением барки и пиратского корабля. Драматический диалог Бердсли использует

частично, представляя только речь капитана, который подбадривает команду во время сражения, именно его глазами мы видим вражеский корабль. Эмоциональность балладному действию придают инверсия, восклицания, разговорные формы. Отсутствие рефрена «стягивает» повествование, делает ход событий более динамичным. Повторы отдельных слов в анафоре и в середине строки в сочетании с синтаксическим параллелизмом усиливают напряжение и драматизм. Скачок во времени и повествовании в кульминационный момент битвы сопровождается резким поворотом действия в финале. Такой прием построения сюжета исследователи считают *новеллистическим* и называют *пуантом*, в балладе юного Бердсли он соединяется с *умолчанием*.

Сюжет баллады «Три музыканта» составляет прогулка певицы-сопрано, юноши, мечтающего о славе, и польского пианиста. Характерно для традиционной баллады богатство действия здесь уступает место описанию героев и природы, передаче состояния. Четкий и упругий прогулочный ритм создается короткими словами, перечислительной интонацией, аллитерацией и ассонансом. Каждая строфа состоит из пяти строк с рифмой *ababb*, причем последняя строка в два раза длиннее остальных. Выражение *pleased with* характеризует чувственную, флигельную атмосферу баллады. Музыканты наслаждаются звуками природы, добавляя к ним собственные мелодии и ассоциации. Эффект этого «странного» музицирования создается глаголами *pluck, break, mock* и метафорами. В балладе множество музыкальных реминисценций (Зигфрид со своим звучным рогом, вызывающий воспоминание об опере Вагнера, композитор Глюк и др.). Четвертый персонаж, метко охарактеризованный как *tweeded tourist's soul*, появляется в самом конце баллады и застает «стройного, изящного юношу» у колен прилегшей во время полуденной жары певицы. Турист «становится красен, как путеводитель, и идет дальше, вознося молитву за Францию». Неожиданный финал соответствует пуанту в новелле и соединяется с характерным для Бердсли умолчанием, но иллюстрации «побуждают читателя увидеть добавочный смысл» и даже сексуальную символику (Zatlin 1990). Соединяя в сюжете баллады музыкальность и флигельность, Бердсли снижает романтический сюжет странствующих музыкантов, но остается на грани дозволенного – он «не порнограф» (С.Маковский).

Создавая «Балладу о парикмахере», Бердсли мог опираться на распространенный в литературе рубежа XIX–XX вв. криминальный сюжет о парикмахере-злодее Sweeney Todd с улицы Fleet Street. Характерная для традиционной баллады событийность у Бердсли ослаблена и сочетается, как это уже было в «Трех музыкантах», с развернутым описанием и характеристикой героя. Криминальный сюжет заставляет автора вернуться к простой балладной строфике (четверостишие с перекрестной рифмой). В восьми строфах из семнадцати создается величественный образ парикмахера Карруселя, мастера своего дела, напоминающего парикмахера Космэ из незаконченного романа «Под Холмом». Появление Принцессы (тринадцатилетнего ребенка, прелестного, как весенний цветок) изменяет направление развития действия и соответствует переходу от общей характеристики героя к конкретному событию его жизни. Особое волнение парикмахера подчеркивают анафорическое указание на повторяемость действий, неопределенные местоимения, характерная звукопись. Для Карруселя Принцесса была прекрасной мечтой, а преступление – сном, в котором сбываются мечты. Отбитое в приступе волнения горлышко бутылки из-под одеколона предвосхищает убийство, о котором умалчивается в балладе. Рисунок «The Coiffing» не раскрывает, а усиливает загадку. Характерный для Бердсли скачок повествования во времени перед последними двумя строчками баллады, сообщающими о казни Карруселя, создает эффект неожиданности.

Если «Храбрец» был юношеской пробой пера, то «Три музыканта» и «Баллада о парикмахере» более оригинальны в художественном отношении. В поэтике Бердсли соединяются возвышенное и низменное, чудесное и бытовое, но всегда соблюдается грань, за которой искусство может превратиться в чистый эпатаж, спекуляцию скандальными темами.

В § 1.2. «Сатира и идиллия» рассматриваются два совершенно разных стихотворения – «A Ride in an Omnibus» (1887) и «The Courts of Love» (1891).

В сатирическом стихотворении «A Ride in an Omnibus» автор создает *зарисовку* социального мира, точнее – делится *впечатлениями* от поездки в омнибусе, что усилено лирическим «я» и обращением к читателю, который становится главным героем повествования. Четверостишия с парной рифмой соответствуют четкой логике *рассуждения* как формы речи. Ирония звучит в каждой строке. *Запах* становится здесь метафорой среднего класса, который вынужден пользоваться общественным транспортом. Реалистически конкретные описания каждого из восьми пассажиров созданы одной характерной деталью через их зрительное, слуховое, обонятельное и осязательное восприятие предполагаемым читателем. Разнообразие чувственных впечатлений напоминает атмосферу дилижанса в новелле Ги де Мопассана «Пышка» (1880). Яркие и лаконичные характеристики пассажиров создаются при помощи прилагательных негативной коннотации, глаголов, обозначающих раздражающие действия, существительных, относящихся к разряду грубой лексики. Отталкивающий вид персонажей выражается и через фонетический строй: аллитерацию и ассонанс.

Место действия в стихотворении – омнибус, обычный вид транспорта для Лондона конца XIX в., как и грязная улица. Представлен определенный социальный слой работающих пассажиров, разные профессии: прачка, землекоп, гувернантка, продавец, горничная, проститутка. Бердсли обсуждает животрепещущую проблему, персонажи представлены как «эти», «здесь» и «теперь». Таким образом, Бердсли создает реалистическую зарисовку, напоминающую *публицистический очерк*, хотя описание социальной действительности в стихотворении во многом *импрессионистично*. Автор использует юмор и сатиру, гиперболу и гротеск, обращение к читателю и портретную деталь, принцип синестезии и игру словами.

Совершенно противоположный мир создается Бердсли в стихотворении «The Courts of Love» (1891), которое было оформлено им как страница стихов, украшенная двумя иллюстрациями и другими декоративными рисунками. Пространство – *дворцы любви* – локализовано в одном месте, как в идиллическом хронотопе. Человек и природа здесь «говорят» на одном языке, а нежные влюбленные находят приют под склоняющимися деревьями и поют песни во славу любви. *Любовь*, которая есть *Бог всего сущего* (*Love is Lord of everything*) – существенная часть этой идиллической жизни. В простоте сюжета, идиллическом хронотопе, обращении к старине, образам рыцарства прослеживается традиция прерафаэлитов, в частности У.Аллингхэма.

Ритм, созданный парной рифмой и хорическим метром, приближает стихотворение «The Courts of Love» к народной плясовой песне. Музыка становится важнейшим элементом сюжета и стиля. Повтор звуков и корней слов внутри строфы, аллитерация, ассонанс, синтаксический параллелизм придают музыкальность и благозвучие строкам. Повтор последней строки в обеих строфах аналогичен припеву в песне, а повтор заключительной рифмы в рефрене кажется отзвуком последней мелодии. Первая строка «Maidens in the Month of May...» создает аллюзию к европейскому средневековому фольклорному празднику May Day. «Пляски Майского дня» упоминаются в романе Т.Гарди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1891). Однако если праздник в романе

Гарди – символ уходящего времени, перестройки социальной действительности, то у Бердсли майские гуляния свидетельствуют о *вечной весне*. На его интерпретацию сюжета майского праздника оказали влияние иллюстрации К.Гринуэй (1846–1901), которые копировал Бердсли-ребенок. Мотив кольца, хоровода предстает символом гармонии, идиллии на лоне природы. Бердсли придает атмосфере стихотворения сказочность, таинственность и легкую грусть.

Кажется, что сатирическая зарисовка городской жизни и майская песнь во славу любви не могут быть созданы одним художником. Однако в обоих стихотворениях Бердсли большое внимание уделяет синтезу визуальной и музыкальной образности, экспериментируя с различными жанровыми формами от публицистического очерка до обрядовой песни.

§ 1.3. «Философская лирика» посвящен анализу стихотворений, в которых с детства больной туберкулезом Бердсли размышляет о жизни и смерти. С одной стороны, для рубежа XIX–XX вв. в целом характерно *взаимодействие искусства и философии*, с другой стороны, мы обнаруживаем в творчестве Бердсли произведения, демонстрирующие разные проявления *структурно-тематического единства философской лирики* (Р.С.Спивак) и отражающие нравственную и эстетическую эволюцию художника. Это «Dante in Exile» (1891), «Lines written in Uncertainty» (1891). «Ave atque Vale» (1896) и «The Ivory Piece» (1898).

Стихотворение «Dante in Exile» по типу рифмовки (*abba abba cde cde*) близко итальянскому сонету. Взаимоотношения Бога и человека как сюжетобразующие оппозиции построены на контрасте света и тьмы, страдания и спасения. Субъект речи «мы» и образы-символы подчеркивают родовое начало в человеке и стремление автора к всеобщности. Образ Данте конкретизирует лирическое «мы»: судьба всякого человека сходна с его судьбой. Восхождение от земли к небу понимается как трудный путь пилигрима к божеству, постижение сути божественного. Божественное (высшее) трактуется Бердсли как мера оценки сил человека, его способности вынести страдания, и проявляется в творчестве. Пятистопный ямб с хореическими вкраплениями, которые сбивают четкий ритм, связан с особым напряженным состоянием Данте, когда в тяжелых испытаниях укрепляется его дух. Синтетический характер стихотворения проявляется в соединении искусства слова с особенностями других искусств. С одной стороны – образы очень зримы, противопоставление тьмы и света является центральным, с другой стороны – музыкальное звучание стиха закономерно выливается в финале в образ песни. Мотивно-образный план «Dante in Exile» близок графической интерпретации Бердсли образа Гамлета на карандашном рисунке «Гамлет, следующий за тенью своего отца» (1891). Мотив изгнания, содержащийся в заглавии стихотворения, может прочитываться как автобиографический. Рукописное исполнение и декоративное украшение сонета о Данте свидетельствуют о влиянии Д.Г.Россетти на молодого художника. Темы любви, жизни и смерти Бердсли тоже интерпретирует в аспекте религиозного чувства.

Стихотворение «Lines written in Uncertainty» (1891) завершало частное письмо Бердсли к соученику по брайтонской школе Д.Ф.Скотсону-Кларку. Если прозаическая часть письма наполнена восторженными отзывами о живой, насыщенной событиями творческой жизни графика, то поэтические строки открывают тревожное настроение автора. Стихотворение является непосредственным впечатлением от полотна Дж.Уистлера «Гармония в сером и зеленом. Мисс Сисли Александер» (1873). Само состояние неопределенности, внутренней неуверенности лирического героя, как и передача субъективных визуальных впечатлений, соответствует импрессионистиче-

ской поэтике. Мотив пути (*the Path*) выражает философскую направленность «Lines written in Uncertainty» и акцентирует внимание на проблеме определения будущего. Философская обобщенность образа *лирического героя* приближает его к внеличным и обобщенно-личным формам авторского сознания. Во второй строфе субъект сознания вообще не назван, растворен в тексте. Борьба с жизненными невзгодами метафорически обозначена как сопротивление природным стихиям. Импрессионистическую смену поэтических объектов подчеркивает характерная для всего стихотворения перекрестная рифмовка четверостиший. Риторический вопрос и восклицание в финале усиливают субъективность и противоречивость размышлений героя.

Философское осмысление в 1891 г. проблемы жизненного пути через пять лет приведет Бердсли к размышлению о субстанциальных началах мироздания – жизни и смерти – в стихотворном переводе *carm.* 101 римского поэта Катулла. У Бердсли нет того любования предельным состоянием, которое характерно для Бодлера, Суинберна, Уайльда. Его перевод «Ave atque Vale» проникнут глубокими философскими раздумьями, личностным переживанием и скорбью, предвосхищением собственной скорой смерти. Тема смерти раскрывается через сопровождающие ее образы: «уединенные и отдаленные воды», «печальная могила», «последние дары мертвым», «немой прах». Внезапный приход смерти, ее вездесущность и одушевленность в местоимении *she* подчеркивают ее субстанциальный характер. Эмоциональный тон стихотворения и его композиционная целостность создаются симметричным расположением четверостиший с перекрестной рифмой вокруг парного двустипия (*ababccdede*), трехразовым повторением обращения (*brother*), восклицанием (*But lo!*) и побудительной формой (*take them*). Стиль *black and white* рисунка к «Ave atque Vale» обнаруживает возвращение к раннему стилю листов Бердсли. Поднятая рука с открытой от себя ладонью, символизирующая благословение и мир, склоненная голова плакальщика связаны с мотивами скорби, смирения, твердости, вызванными встречей со смертью.

В конце творческого пути Бердсли создает свое последнее незаконченное стихотворение «The Ivory Piece» (1898). Содержание таинственного и странного сна (*a charming dream*) близко поэтике символизма. Очарованность героя, погруженность в воспоминания ритмически подчеркнуты перекрестной рифмой, синтаксической цезурой в первой строке, аллитерацией и ассонансом. Слова *eyes, play, actors, tale* создают аллюзию к театральному пространству, в котором наиболее легко можно оторваться от действительности и уйти в мир грез и снов. Видение «огромной комнаты» и происходивших в ней действий расширяет рамки города, по которому бродит герой, в потусторонний мир. Две последние строчки указывают на то, что он навеки остается в сказочном саду с романтическими деревьями и безымянными птицами. Заглавие «The Ivory Piece» вызывает аллюзию к образу «башни из слоновой кости», символизирует мир искусства и выражает эстетическую категорию *изящного* в художественной системе Бердсли.

В философских стихотворениях «Dante in Exile», «Lines written in Uncertainty», «Ave atque Vale» Бердсли размышляет о поисках пути в рамках сущностных, общечеловеческих категорий жизни и смерти, общения с Богом. В последнем незаконченном фрагменте «The Ivory Piece» герой уходит в мир искусства, напоминающий одновременно сады Эдема и «Элизиум теней» (Ф.И.Тютчев). Вариативность стихотворной формы, субъектной организации и образного строя философской лирики Бердсли выявляет сложную синтетическую природу его художественного мышления. Связанные с болезнью раннее взросление и ранняя смерть художника обусловили глубину его философских стихотворений, которые обрамляют «кирко-эротический» период

творчества Бердсли, свидетельствуют о его духовной эволюции и не прекращающихся до самой смерти художественных поисках.

В § 1.4. «Стихотворный комментарий к рисунку как лимерик» исследуется трансформация жанра *лимерик* в творчестве Бердсли. Взаимодействие литературы и живописи – устойчивая и давняя традиция в английской культуре, начатая еще в XVIII в. Хогартом и продолженная рядом писателей и художников (Блейк, Тернер, Диккенс, Теккерей, Россетти, Киплинг, Моррис, и др.). Иллюстрации Обри Бердсли к шедеврам мировой литературы и к собственным литературным произведениям воспринимаются как дополняющие и развивающие литературный текст. С другой стороны, Бердсли создавал словесные комментарии в форме *лимерика* к собственным рисункам.

Форма стихотворения «Occasioned by the magnitude of the task of illustrating *Le Mort d'Arthur*» (1893) традиционна для лимерика, но оно не поясняет содержание иллюстраций к книге Т.Мэлори, а комментирует *жизненную ситуацию*, в которую попал Бердсли, создавая их. В пятистишии акцентировано внимание на взаимоотношениях художника и заказчика. Его эпиграмматическая острота, подчеркивается вопросительным предложением и прямой речью. Стихотворения «Verse inscribed on a proof of the unpurgated version of the Salome illustration *Enter Herodias*» (1894) тоже комментирует не столько сам рисунок «Выход Иродиады» к пьесе Уайльда «Саломея», сколько его судьбу, культурную ситуацию 1890-х гг. и авторский жизненный опыт. Игра Бердсли с условностями времени усилена в лимерике «To accompany a print of the drawing of *Saint Rose of Lima*» (1896), который является комментарием к рисунку «Св. Роза из Лимы», где Вознесение представлено как сказочный полет героини с прекрасным принцем, как чудесный сон. Изящная музыкальность и благозвучность стиха, созданные богатой рифмой, аллитерацией и повтором, контрастируют с непристойностью и даже кощунством содержания стихотворения. Приватное и бытовое назначение лимерика подчеркивает размещение его в частном письме к Л.Смитерсу.

Созданием *лимериков*, как называет их сам Бердсли, он *развлекает* себя во время приступов болезни. В двух строчках «There once was a young invalid / Whose lung would do nothing but bleed», напоминающих незаконченный лимерик, автор пытается шутить над самим собой, своей молодостью и приближающейся смертью. Словесные комментарии к рисункам, выполненные Бердсли в форме лимериков, подчеркивают авторскую самоиронию и игру с условностями викторианской эпохи. Написанные «по случаю» и не предназначенные для широкой аудитории, эти стихотворения, в сущности, свободны от рисунков, послуживших поводом к их написанию.

Вторая глава «Жанровый синтез в прозаическом наследии Бердсли-литератора», состоящая из четырех параграфов, посвящена анализу малых прозаических произведений художника, которые созданы на стыке разных жанров и не укладываются в традиционные жанровые классификации.

В § 2.1. «Прозаический фрагмент, или стихотворение в прозе» рассмотрены два *прозаических фрагмента* Бердсли «The Celestial Love» (1897) и «The Woods of Auffray» (опубл. в 1904), в которых обнаруживаются черты *стихотворения в прозе*.

Фрагмент «The Celestial Love» разделен на три абзаца, каждый из которых может быть сопоставлен с предыдущим и последующим абзацем-строфой. Автор создает *зримую картину* безлюдного пространства кафе «Стрелиц», а через нее выражается *состояние* Дон Жуана. У Бердсли он, как романтический герой Байрона, одинок и изображается вне светского общества, которое «отправилось на скачки без него».

Загадочная атмосфера создается неожиданным появлением голоса автора (*I know*), противоречащего общей для всего стихотворения форме речи от третьего лица, отсутствием видимой причины, по которой Дон Жуан не поехал на скачки и упоминанием о поисках приключения в последнем незаконченном предложении второго абзаца: «Whether in search of some adventure...». Структурно-содержательные особенности стихотворения в прозе подчеркивают синтетическую природу фрагмента. Лирическое начало проявляется в характеристике состояния героя и атмосферы, в соотношении голосов автора и героя. Торжественность и необычность обстановки соответствует романтизации героя, но его образ снижается бытовыми, повседневными поступками.

Небольшой объем, размеренный ритм и лиризация характерны для прозаического фрагмента «The Woods of Auffray» (опубл. в 1904), который Бердсли использовал в девятой главе романа «Под Холмом». Сонная атмосфера чудесного озера, которое хранит какую-то тайну и оживет в воображении лирического героя, подчеркивает ситуацию *видения*, связанную в названии фрагмента с мифологическим героем Орфеем через анаграмму *Auffray – Orpheus / Офрей – Орфей*. В романе Тангейзер «спускается» в царство Венеры как Орфей – в Аид, а Данте – в Ад. В последнем абзаце «The Woods of Auffray» герой выражает сомнение в существовании озера в действительности, сравнивая свое видение с живописью и театром. Происходит характерное для новелистического повествования неожиданное переворачивание ситуации (пуант). Вставляя фрагмент в роман, Бердсли разрушает его целостность и изменяет субъектную организацию. Кроме того, он разбивает длинные предложения на несколько коротких, при этом увеличивая абзацы, что изменяет характер ритма.

В прозаических фрагментах «Небесный возлюбленный» и «Леса Офрея» Бердсли использует сквозные образы, повторы, параллелизмы, которые создают музыкальный ритм. В основе обоих произведений – повествовательная ситуация, но это скорее внутреннее состояние героя (состояние ожидания). Повествование от первого лица соответствует лирической составляющей стихотворения в прозе. Через описание обстановки создается настроение лирического героя, выражаются его эмоции.

В § 2.2. «Афоризм» проанализирован сборник «The Table Talk of Aubrey Beardsley» (1896). Название ориентирует читателя на легкую, непринужденную беседу, где можно блеснуть мыслью, метким изречением, сыграть, как это делал современник Бердсли О. Уайльд, «гений разговора, беседы» (К. Чуковский). Каждый из тринадцати афоризмов «Застольной болтовни» имеет подзаголовок, обозначающий его тему. В коротких фразах (1-3 предложения) Бердсли создает оригинальные образы французских и английских писателей («George Sand, etc.», «Shakespeare», «Alexander Pope») и английской литературы в целом («English Literature»), художников («Impressionists», «Turner»), музыкантов («Weber», «Mendelssohn»), произведений искусства («Rossini's *Stabat Mater*») и учреждения культуры («The Brompton Oratory»), истории религии («Christianity») и состояния человека («His affectation», «Taking a chill»). В афоризме о *Stabat Mater* Россини через экфрасис живописных полотен испанского художника-маньериста Моралеса косвенно характеризуется музыка итальянского композитора, заворачивающая сила прекрасного и мистического женского образа подчеркивается ритмом периодов и повторов, а также фонетическим «хроматизмом». Художник планировал опубликовать афоризмы отдельным изданием с иллюстрациями, но сделал только два графических листа (портреты Вебера и Мендельсона). Несмотря на многочисленные культурные реминисценции, музыкальные, живописные и литературные образы и ассоциации, «Застольная болтовня» выражает субъективное отношение автора, его мысли, чувства, жизненные обстоятельства.

На парадигматическом уровне синтетическую структуру афоризма образуют точные наблюдения, оригинальная мысль, яркий образ и изящная фраза. Художественный образ создается по принципу логического парадокса или словесного каламбура. При построении фразы используются такие приемы, как сравнение, антитеза, аллегория, синтаксический параллелизм, аллитерация, повтор, риторический вопрос-восклицание, оценочный эпитет и образное определение. В «Застольной болтовне» особенно ярко проявилась тщательная работа Бердсли над словом и общая тенденция афоризма конца XIX в. к отказу от дидактики в пользу парадокса. Афористическая структура актуализирует значение читателя, принцип диалогичности, а субъективность сближает жанр афоризма с эссе.

В § 2.3. «Эссе» исследуется талант Бердсли как художественного критика на материале двух произведений – «The Art of Hoarding» (1894) и «Prospectus for *Volpone*» (1896, опублик. в 1898).

Тема «The Art of Hoarding» взята из социальной действительности: плакаты, афиши, реклама в целом стали неотъемлемым атрибутом эпохи рубежа XIX–XX вв. Характерное для эссе субъективное начало проявляется в отборе аргументов и тенденциозности выводов. Расширение «я» автора до публицистического «мы» подчеркивает стремление Бердсли убедить читателя. Как Тулуз-Лотрек, Шере, Грассе и другие художники, английский график сам рисовал плакаты, выступая за новую форму искусства, за цели, которые в XIX в. «никак не считали высокими» (Д.В.Сарабьянов). Реклама, по Бердсли, является «безусловной необходимостью современной жизни». Она противопоставлена картинам *станковой живописи* по принципу полезности, который, однако, не исключает красоты плаката. Рекламный щит сравнивается одновременно с производством мыла и с итальянской фреской. Бердсли убежден, что реклама делает художника *свободным* от несправедливого суда критиков и расшаркивания торговцев. Кроме того, она выполняет функцию организации городской среды, в чем выражается идея «стиля модерн», который стремился соединить искусство и быт.

К истории театра Бердсли обращается в «Проспекте для «Вольпоне»» (1897, опублик. в 1898). О комедии «Вольпоне, или Лис» (1607) и ее авторе Бене Джонсоне в 80-х гг. XIX столетия писали Дж.Э.Саймондс, О.Уайльд и А.Суинберн. Бердсли задумал не только проиллюстрировать пьесу, но создать не похожую на другие литературно-художественные издания книгу. Смерть не позволила художнику завершить проект, и пьеса вышла с обложкой, фронтисписом и пятью буквицами Бердсли, а также с посвященным ему панегириком, написанным Р.Россом, и критической статьей о Джонсоне В.О'Салливана. В качестве анонса был опубликован «Проспект для «Вольпоне»», написанный Бердсли ранее. Композиционно-содержательная выверенность этого небольшого текста достойна искусствоведческой статьи, но отличается лаконизмом и свободой авторского самовыражения. После краткой исторической справки дается эмоциональная характеристика идеи, исполнения и достоинств пьесы, выраженная преимущественно оценочными эпитетами. Бердсли вводит «Вольпоне» в *контекст* творчества драматурга и культуры рубежа XVI–XVII вв., размышляет о *жанре* пьесы в связи с сатирами Ювенала и комедиями Мольера, об итальянском характере героя, его актерском мастерстве и любви к переодеваниям. Театрализация образа Вольпоне получает всестороннее освещение через гиперболизацию его натуры. Восхищаясь противоречивым характером героя и видя в нем «звериную природу» *ренессансной личности*, известной по жизнеописанию Бенвенуто Челлини, Бердсли дважды цитирует по-французски «Историю английской литературы» И.Тэна, а также эссе Суинберна. Обильное цитирование – специфическая черта жанра «эстетической ми-

ниатюры». Заключительный аккорд эссе Бердсли возвращает читателя к великому английскому современнику Джонсону – Шекспиру – через типологическое сопоставление южного темперамента Вольпоне с северным – Гамлета. Прием контраста, неоднократно используемый в «Проспекте», организует и композицию рисунка «Вольпоне, поклоняющийся своим богатствам». Сценичность пространства иллюстрации подчеркивается не только занавесом, но и изящной вывеской с названием пьесы в правом верхнем углу рисунка.

Соединение публицистики и художественности, профессионального критицизма и субъективных авторских размышлений, рекламного анонса и личного творчества в эссе «The Art of Hoarding» и «Prospectus for *Volpone*» расширяет их жанровые границы. Проанализированные нами тексты обнаруживают чуткость Бердсли-художника не только к культуре прошлого, но и к современности, понимание им тех новых требований, которые жизнь предъявит искусству XX столетия.

§ 2.4. «Рассказ об исповедальном альбоме» посвящен анализу небольшого прозаического произведения Бердсли «The Story of a Confession Album» (опубл. в 1890), основным объектом которого становится дамский альбом, где в XIX столетии можно было найти песни, стихи, любовные объяснения, «рисунки лучших артистов», «почерк известных литераторов» (Ю.М.Лотман). В рассказе Бердсли подчеркивается *игровой характер* альбома как забавы, развлечения, шутки. Парадоксальная сущность *исповедального альбома* выражается оксюмороном *private publicity*. По своему размеру «Рассказ об Исповедальном Альбоме» соответствует *short short story* или *vignette*. Под виньеткой подразумевается маленький отрывок, краткий эпизод, а также орнамент, украшение. В рассказе Бердсли значимы и такие *повествовательные элементы*, как обрамление, подчеркивающее кольцевую композицию сюжета; воспоминание о прошлом, составляющее основной рассказ; повествование от первого лица, напоминающее исповедь; использование диалога, письма и записи в альбоме. Ироническая направленность рассказа проявляется в высмеивании общественного мнения, усилении роли случайности в сюжете. Парадоксально подменяя любовь помолвкой, а реальные чувства – игрой воображения, автор заставляет героя-рассказчика переживать не столько разрыв отношений, сколько загадочность и курьезность ситуации. Гротескное изящество Бердсли-прозаика, витиеватость сюжетной линии и неожиданность кульминационных точек сродни «виньеточному» стилю Бердсли-графика.

Третья глава «*Under the Hill* как опыт «синтетической» книги» посвящена самому объемному прозаическому произведению Бердсли «*Under the Hill or The Story of Venus and Tannhäuser*» (1894–1898) с авторскими рисунками. Роман стал той формой, в которой Бердсли хотел *объединить все* созданное ранее, максимально выразив главное стремление эпохи – идею синтеза. Специально для «Истории Венеры и Тангейзера» создавалась «Баллада о парикмахере» с рисунком. Прозаический фрагмент «Леса Офрея» можно считать наброском к девятой главе романа, а афоризм о *Slabat Mater* России – к десятой. Неоднозначность жанрового определения «*Under the Hill*» подчеркивает синтетическую природу произведения (его называют *story, tale, erotic tale, fairy tale, romance, novel, essay in Rococo*). Определяя «Под Холмом» как *роман*, нужно иметь в виду не столько повествование о реальном времени и реальных событиях, что характерно для *novel*, сколько создание «чудесного мира в авантюрном времени», как в хронотопе рыцарского романа (М.М.Бахтин), т.е. живописные сцены, сказочную любовь и необыкновенные приключения, характерные для жанра *romance*. В своих замыслах Бердсли развивал идею С.Малларме о создании «синтетической», универсальной Книги, в которой проявится *связь всего со всем*. Незавершенность «Истории

Венеры и Тангейзера» связана не только с ранней смертью художника, но и с его утопическим стремлением «охватить» всю историю культуры, с поиском *универсальной синтетической* романной формы, который продолжат писатели XX в.

В третьей главе исследуется синтез разных видов искусства (музыка, танец, живопись, архитектура, поэзия, театр) и составляющих культуры (трапезы, прогулки, развлечения, костюм) в истории и в «эпоху Бердсли». Главные персонажи романа «Под Холмом» относятся к разным культурно-историческим периодам и символизируют разные виды искусства. Венера – античная богиня любви и красоты, связанная с визуальной образностью: пальма первенства в ее изображении принадлежит скульптуре и живописи. Тангейзер – герой немецкой средневековой легенды, рыцарь-миннезингер («певец любви»), символизирующий музыкальное начало: в европейском сознании конца XIX в. он прочно связан с одноименной оперой Р.Вагнера (1845).

В § 3.1. «Туалет Венеры: взаимодействие литературы и изобразительных искусств» рассматривается роман Бердсли в аспекте живописной традиции, а также влияния поэмы А.Пуопа «Похищение локона».

В романе «Под Холмом» обнаруживаются *аллюзии* на музейные изображения богини любви и красоты в произведениях античной скульптуры и европейской живописи, а также *экфрасис* вымышленных полотен в мастерской художника Де Ла Пина. Образ Венеры актуализируется в живописи «раннего Нового времени» («Рождение Венеры» Боттичелли, «Спящая Венера» Джорджоне, «Венера перед зеркалом» Тициана, Рубенса, Веласкеса и др.). Собственно сюжет «туалет Венеры» с множеством персонажей и деталей (грации, амуры, ленты, цветы и т.д.) характерен для итальянского маньеризма (А.Карраччи) и французского рококо (Ф.Бюше). Именно эту линию продолжает английский график стиля модерн Обри Бердсли, придававший особое значение сценам «туалета», без которого «немыслима утонченная любовь, а без такой любви, в чем же смысл жизни?» (Н.Евреинов). В романе «Under the Hill» вторая глава под названием «Of the manner in which Venus was coiffed and prepared for the supper» полностью посвящена туалету героини¹. Значимость мотива волос подчеркнута подробным описанием процесса причесывания Венеры, торжественной позой богини перед туалетным столиком, образом загадочного и талантливого мастера Космэ, осязательными, обонятельными, звуковыми ассоциациями. Не менее важен мотив туфель и дамских ножек, которые становятся объектом чувственного поклонения окружающих Венеру карликов и голубей. Детализированное перечисление многочисленных вариантов обуви, принадлежащей героине («чудовищная точность», по словам С.Маковского), заставляет вспомнить Рабле и Стерна. Бердсли подробно описывает детали гардероба Венеры, но они призваны лишь подчеркнуть привлекательность обнаженного тела. В романе и на иллюстрациях к нему Венера, с одной стороны – величественная и высокая (*tall*), с другой – легкая и маленькая (*little*). Нежность, мягкость и обаяние героини выражаются во множестве прилагательных и образованных от них наречий, а также через описание окружающих ее предметов: изящные флаконы, хрупкие коробочки, фаянсовые баночки, цветы, булавки, конфеты.

Во время написания романа «Под Холмом» Бердсли иллюстрирует поэму А.Пуопа «The Rape of the Lock» (1712–1717). Анализ мотивов туалета в произведениях Пуопа и

¹ Мотив утреннего *мужского* туалета связан с традицией актуального для XIX в. жанра «модного» романа (fashionable novel). Туалет сравнимого с Нарциссом Тангейзера (седьмая глава) включает такие разнообразные занятия, как размышления о *литературе, живописи, музыке, костюме*, а также *плавание* в прохладном бассейне и эротические забавы.

Бердсли и на иллюстрациях позволяет утверждать, что Бердсли находился под сильным впечатлением от поэмы Поупа во время создания собственного произведения, заимствуя из нее мотивы, образы и иронический пафос. Но конфликт красоты и добродетели в романе Бердсли снимается карнавальным гротеском, преворачивающим устоявшиеся нормы и шокирующим даже самого искушенного читателя. Рокайльная игра локоном превращается в сладострастную вакханалию, характерную для модерна. *Утренний туалет* светской дамы Белинды, которая только сравнивается с богиней, сменяется *вечерним туалетом* самой богини Венеры. В поэме Поупа фантастическое вплетается в реальную жизнь, а Бердсли обращается к мифологическому сюжету и наполняет его подробностями интимной жизни человека своего времени. *Сильфы* Поупа, копошащиеся в дамской одежде (пеньюаре, корсете и нижних юбках), предвосхищают эротические игры *карликов* с Венерой в романе Бердсли. Миловидная *служанка Бетти* уступает место гротескным персонажам – *парикмахеру Космэ* и *маникюрше миссис Марсепл*. Если у Поупа мифологические существа разделялись на положительных и отрицательных (сильфы охраняют Белинду, а гном Умбриэль разбивает флакон со скорбями и несет в мир зло и слезы), то у Бердсли вообще отсутствует проблема добра и зла. *Зеркало* героини Поупа отражает ее «небесный» образ, а на иллюстрациях к поэме и роману («Туалет Белинды» и «Туалет Венеры», 1896) изображены только пустые *рамы*, так как его персонажи сами живут в ирреальном мире.

В § 3.2. «Хронотоп Холма: диалог Востока и Запада в садово-парковой архитектуре» в центре внимания оказывается сад как мифопоэтическая пространственная модель. Особое значение, которым наделяются сад и лес в романе Бердсли, подчеркнуто границей между земным миром Тангейзера и подземным царством Венеры, а также мотивом перехода из верхнего мира в нижний (архетип Холма или Горы). Два противопоставленных мира разделяются воротами на два пространства: «очарованный лес» (*enchanted woods*) и «роскошные сады» (*splendid gardens*).

Как О.Уайльд и французы, Бердсли осваивает Восток через призму европейского сознания и в его творчестве практически невозможно отделить собственно восточные сюжеты и мотивы от античных, библейских или средневековых. «Восточные» образы в романе «Под Холмом» (портал Холма, герма Пана и др.) связаны не только с японскими гравюрами, но и с античными вакханалиями, как в романе П.Луиса «Афродита» (1892–1895). Культ чувственности и свободной любви как протест против ханжеской морали западного общества (в частности, викторианства) у многих европейских писателей, художников и музыкантов XIX в. ассоциируется с Востоком. У Бердсли это выражается в предпочтении обнаженного тела и акцентировании половых органов, в свободных одеждах и декоративных излишествах.

Изображение леса в романе «Under the Hill» близко романтической поэтике. С ним связаны неопределенность и странность, музыкальные (слуховые) ассоциации. Парк Венеры тоже полон «серых эхо и таинственных звуков». Но герой Бердсли предпочитает естественности – искусственность, декоративность. Природу он воспринимает только на полотнах К.Лоррена, чьи картины напоминают «благородную эклогу», и К.Коро, чья живопись похожа на «изысканную лирическую поэму, полную правды и любви». Художественное пространство в романе вызывает аллюзии к различным садово-парковым комплексам от легендарных «висячих» садов Семирамиды до европейских парков XVI–XVIII вв., в том числе Версаля (Франция) и Сан-Суси (Германия). Стиль модерн возрождает прециозную культуру, а Бердсли особенно близко *рококо* своей игривостью и маскарадом (он даже хотел создать «Книгу масок»). Сад

рококо соединил «принцип разнообразия чувственного восприятия» с «особым вниманием к необычному, ненатуральному» (Д.С.Лихачев).

Цветочные мотивы – важнейшая составляющая мифопоэтического пространства сада. Цветы стиля модерн характеризуются причудливой и изящной формой лепестков, а также нежным и изысканным ароматом. В романе Бердсли богатство зрительных впечатлений усиливается разнообразием обонятельных ощущений. Непосредственно с Венерой связана *роза* как одновременно дикой и декоративный цветок, украшение сада, интерьера, костюма. Мотив розы вызывает у автора и героя ассоциации с легендами средневековья (св. *Роза* из Лимы). Поведение персонажа по имени *Розали* подчеркивает сексуальную символику цветка.

Широкие пространства европейских ренессансных и пейзажных парков Бердсли соединяет с интимно-любовной традицией садов Китая и Персии. Европейская средневековая культура использовала восточную образность, наполнив ее новым аллегорическим смыслом, что в романе раскрывается в образе домашнего единорога Венеры. В средневековых христианских сочинениях единорог рассматривается как символ чистоты и девственности, связывается с девой Марией и с Иисусом Христом. Бердсли играет христианской атрибутикой, примеряя ее на античную богиню, создавая новые мерцания смыслов. Характерная для символистов и Бердсли чувственная многогранность любви уходит корнями в средневековый аллегоризм (цикл гобеленов «Дама с единорогом» из аббатства Клони).

Таким образом, мотивы леса и сада организуют художественное пространство романа, в котором взаимодействуют культуры Востока и Запада, старого и нового времени, средневековые архетипы и садово-парковые увлечения Европы XVII–XVIII вв. Прямые и косвенные реминисценции, аллюзии и ассоциации создают синтетический хронотоп романа: в утопическом царстве Венеры стираются границы между лесом и садом, а пространство романа «размывается» в историю культуры.

В § 3.3. «От балета к вакханалии: синтез музыки, танца и костюма в театральном представлении» исследуется культурно-эстетическое содержание *трансформации балета в вакханалию* в романе Бердсли. По воспоминаниям современников, художник создавал «Историю Венеры и Тангейзера» во время слушания музыкальных концертов, каждый раз вписывая несколько строк на большие листы старинной ленованной бумаги. Предвкушающий любовные наслаждения герой романа сравнивается со скрипачом, настраивающим инструмент. Тангейзер играет на лютне, «слышит» и даже зримо представляет музыку, пересовачивая страницы либретто оперы Вагнера «Золото Рейна». Герой называет творение немецкого композитора «блестящей комедией» и «разгоряченной мелодрамой», уподобляя Логэ мольеровскому обманщику Скапену, а нибелунгов – стаду овец. Исполнение оперы «Stabat Mater» в «Зале Весенних Благоуханий» оказывается «главным блюдом», а обед в мастерской художника Де Ла Пина – «квartetом». В Казино Пончона устраивают балеты, комедии, концерты, театр масок, играют в шарады и пословицы, ставят пантомимы и живые картины.

Центральной в незаконченном романе Бердсли является сцена представления балета «Вакханалии Спориона» (пятая глава). Его автор – *Titurle de Schentefleur* – универсальный художник, типичный для культуры рубежа XIX–XX вв. Либреттист, хореограф и композитор в одном лице, он сам дирижирует оркестром (*chef d'orchestre*). В опере Вагнера «Парсифаль» Титурель – король, которому были вручены христианские святыни. Образ дирижера создается через синтез чувственных ощущений и культурологических ассоциаций с Мольером и Вагнером. На протяжении всей главы Бердсли большое внимание уделяет описанию, словно создает подробнейший сценарий с

последовательностью картин, выходов актеров, расположением декораций и реквизита. Танцы пастухов, пастушек и сатиров перед жертвоприношением в долине Аркадии прерываются появлением Спориона (солирующего танцора), окруженного блестящей свитой денди и франтих из «цивилизованного мира». Дионисийское и аполлоническое парадоксально переосмысливаются: пришедшие (*cultured flesh*) привлекают лесных обитателей (*pastoral folk*) звуками и жестами, духами и ароматами, яркими нарядами, а потом спавают. Мотив вина становится отправной точкой вакханалии. Граница между условным миром театра и зрительным залом рушится – зрители принимают непосредственное участие в «триумфе долины». Интерпретируя идеи Ф.Ницше, Бердсли иронизирует над изящным, рафинированным действием XVIII в.

Каждая глава романа «Под Холмом» подобна сцене в спектакле. Особую роль в этом «романизированном представлении» играют костюм и внешний вид актера (персонажа). Бердсли перевернул искусство театрального костюма, оказав влияние, в частности, на художников дягилевских балетов. В романе подробно описаны одежда и телодвижения не только танцора Спориона и певца Спиридона, но и других героев. Щеголь Тангейзер в царстве Холма приобретает все большее сходство с Венерой: его наряд похож на женский и состоит в основном из предметов нижней одежды. Особое значение в гардеробе обоих героев имеет халат (*dressing-gown*). Созданная в романе атмосфера любовных игр, благоволий, украшений, париков, вееров, вуалей и масок, как и мотив сада, восходит к Востоку. Отталкиваясь от вагнеровской теории синтетической драмы, Бердсли в образе средневекового миннезингера Тангейзера соединяет литературные, живописные и музыкальные реминисценции, искусство, быт и эротику, играет двусмысленностью пола героя и его социальной принадлежностью как рыцаря Тангейзера и монаха Фанфрелюша (впервые главы из романа «Under the Hill» появились в журнале «The Savou» с другими именами героев – Венера и Тангейзер были замнены на Елену и аббата Фанфрелюша).

В **Заключении** подводятся итоги исследования и намечаются перспективы развития темы. Отмечено, что в основе эстетического восприятия Бердсли-художника лежит принцип *синестезии*, поэтому его литературное творчество в равной степени можно назвать *литературой живописца и музыканта*. В какой-то степени именно стиль модерн позволил ему гениально соединить эти противоположные виды искусства в графике. Литературный эксперимент Бердсли не получил такого резонанса, как его рисунки, но в образе «бердслейской виньетки» (В.Каменский), невозможно разделить живопись, музыку и поэзию. Не исключено, что эксперимент художника в слове получил новый отклик в постмодернистскую эпоху, когда писатели вновь пытаются реализовать идею «синтетического» романа.

Основные положения диссертации изложены в следующих публикациях:

1. Пикулева И.А. Мотивы туалета в поэме А.Поупа «Похищение локона» и в романе О.Бердсли «Под холмом» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена. 2007. № 17 (43). В 2-х частях. Аспирантские тетради. Ч.1. Общественные и гуманитарные науки: Научный журнал. 0,6 п.л.
2. Пикулева И.А., Бочкарева Н.С. От сатиры к идиллии: о двух стихотворениях Обри Бердсли // Вестник Челябинского государственного университета. 2008. Вып. 22. Филология. Искусствоведение. 0,5 п.л.
3. Пикулева И.А. Интерпретация образа Тангейзера в новелле О.Бердслея «Under the hill» // Проблема национальных идентичностей в литературах Старого и Нового света: материалы международной научной конференции. Минск, 2002. 0,1 п.л.

4. Бочкарева Н.С., Пикулева И.А. Венера О.Бердслея: Традиция слова и изображения // XV Пуришевские чтения: сборник статей и материалов. М., 2003. 0,1 п.л.
5. Пикулева И.А. Образ Афродиты-Венеры как феномен эротического и эстетического удовольствия // Феномен удовольствия в культуре: материалы международного научного форума. СПб., 2004. 0,2 п.л.
6. Бочкарева Н.С., Пикулева И.А. «Туалет Венеры» в новелле О.Бердслея «Под холмом» (к проблеме взаимодействия искусств) // Синтез в русской и мировой художественной культуре: материалы научно-практической конференции. М., 2004. 0,4 п.л.
7. Пикулева И.А. Вакхические мотивы в новелле О.Бердслея «Под холмом» (1894) // XVI Пуришевские чтения: сборник статей и материалов конференции. М., 2004. 0,1 п.л.
8. Пикулева И.А. Роль балета в новелле О.Бердслея «Под холмом» (1894) // Лингвистические и эстетические аспекты анализа текста и речи: сборник статей. Соликамск, 2004. Т. 1. 0,8 п.л.
9. Пикулева И.А. От балета к вакханалии: анализ одной сцены из новеллы О.Бердслея «Под холмом» // Иностранные языки мировая литература в контексте культуры: сборник научных статей. Пермь, 2004. 0,4 п.л.
10. Бочкарева Н.С., Пикулева И.А. Мотивы сада и леса в художественном синтезе новеллы О.Бердслея «Under the Hill» // Синтез в русской и мировой художественной культуре: материалы научно-практической конференции. М., 2005. 0,5 п.л.
11. Бочкарева Н.С., Пикулева И.А. Мотив странствий в новелле О.Бердслея «Под холмом» // XVII Пуришевские чтения: сборник материалов международной конференции. М., 2005. 0,1 п.л.
12. Бочкарева Н.С., Пикулева И.А. Художественные функции французского и немецкого языков в «Under the Hill» Обри Бердсли // Проблемы функционирования языка в разных сферах речевой коммуникации: материалы международной научной конференции. Пермь, 2005. 0,5 п.л.
13. Пикулева И.А. Интерпретация христианских мотивов и образов в романе О.Бердсли «Под холмом» и рисунках художника // Библия и национальная культура: межвузовский сборник научных статей. Пермь, 2005. 0,8 п.л.
14. Пикулева И.А. Художник как литератор и иллюстратор своих произведений в английской культуре XIX века: традиции и новаторство // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе: межвузовский сборник научных трудов. Пермь, 2005. 0,8 п.л.
15. Пикулева И.А., Бочкарева Н.С. Восток в творчестве Обри Бердсли // Лингвистические и эстетические аспекты анализа текста и речи: сборник статей. Соликамск, 2006. 0,7 п.л.
16. Пикулева И.А. Садово-парковое искусство и роман О.Бердсли «Под холмом» // Первый Российский культурологический конгресс. Программа. Тезисы докладов. СПб., 2006. 0,1 п.л.
17. Бочкарева Н.С., Пикулева И.А. Дантевская аллюзия в романе Обри Бердслея *Under the Hill* // Литература Великобритании и Романский мир: тезисы международной научной конференции. Великий Новгород, 2006. 0,1 п.л.
18. Пикулева И.А. Проблема синтеза в эстетике и литературоведении // Вестник Пермского университета. 2007. Вып. 2(7). Сер. Иностранные языки и литературы. 2,2 п.л.

19. Пикулева И.А. Сцены туалета в поэме А.Поупа «Похищение локона» и романе О.Бердсли «Под холмом» // XIX Пуришевские чтения: сборник статей и материалов. М., 2007. 0,1 п.л.

20. Пикулева И.А. Жанр баллады в литературном творчестве Обри Бердсли // Мировая литература в контексте культуры: сборник материалов международной научной конференции. Пермь, 2007. 1,3 п.л.

21. Пикулева И.А. Синтетизм образа Тангейзера в романе Бердсли // Литература Великобритании в контексте мирового литературного процесса: материалы международной научной конференции. Орел, 2007. 0,1 п.л.

22. Пикулева И.А. Проблема сбора информации по зарубежной литературе и искусству для научной работы (на примере творчества Обри Бердсли) // Проблемы формирования ИКК выпускника университета начала XXI в.: материалы научно-практической конференции. Пермь, 2007. 0,3 п.л.

23. Пикулева И.А., Бочкарева Н.С. Философская лирика Обри Бердсли // Вестник Пермского университета. 2008. Вып. 5(21). Сер. Иностранные языки и литературы. 1,2 п.л.

24. Пикулева И.А. Жанр афоризма в творчестве Обри Бердсли // Мировая литература в контексте культуры: сборник статей. Пермь, 2008. 1 п.л.

Подписано в печать 12.09.08 Формат 60x84/16.

Усл. печ. л. 1,16 . Тираж 100 экз. Заказ 122.

Типография Пермского государственного университета
614990. г. Пермь, ул. Букирева, 15